

## Brígida Mendes, o Corpo em Desaparecimento \*,

por Marta Cordeiro

\* Publicado na revista Umbigo, N.33, 2010

### RESUMO:

O artigo analisa um conjunto de trabalhos da artista Brígida Mendes, equacionando as relações entre pintura, fotografia e sombra.

**Palavras-Chave:** Brígida Mendes, fotografia, pintura, sombra.

Na *História Natural*, Plínio relata a lenda do início da pintura: na noite anterior à partida do amado para a guerra a filha do ceramista Butadas, auxiliada por um foco de luz, projecta a sombra do amado contra uma parede e pinta o perfil da silhueta contra esse suporte. Assim, a pintura nasce da fixação da sombra do amado na tentativa de aprisionar, na imobilidade da imagem, a sua alma, esperança semelhante à encontrada na prática egípcia que guarda o *ka* (a alma) nas estátuas dos mortos. A sombra na parede é alma e duplo e funciona como possibilidade de visualização do que, na tradição ocidental, corresponde à essência ou ao verdadeiro “eu” do indivíduo que a origina. Por outro lado, a dependência entre sombra e corpo vivo testemunha o facto de o corpo estar (ou ter estado) efectivamente ali, na situação que originou a cena pintada.

Se a origem da pintura a coloca na posição de testemunha, a fiabilidade do depoimento depende de um juízo de valor que aceita ou nega a legitimidade da imagem relativamente ao referente. O facto de a mediação entre real e imagem ser feita pela mão humana faz com que a aceitação ou negação da semelhança entre modelo e pintura dependa, agora, de uma opinião. Neste caso, está em causa a credibilidade da pintura enquanto testemunha, questão que se considerou resolvida com o advento da fotografia analógica. O facto de o registo do real passar a depender de uma máquina justifica a crença na objectividade da fotografia pois, sendo luz impressa no papel, goza da credibilidade decorrente do facto de a adesão entre o referente e o suporte ser total, fazendo esquecer os processos laboratoriais e aproximando os momentos da captura e da impressão. A propósito da natureza objectiva da fotografia analógica, André Bazin fala da «(...) transference of reality from the thing to its reproduction (...)»<sup>1</sup> e compara a função da fotografia à dos relicários ou múmias que guardam a alma dos mortos. A função mágica da captura da sombra pela filha de Butadas adquire contornos positivos pois na fotografia analógica é difícil negar que, em algum momento, o referente “esteve lá”.

Na série *06/2* (2006) Brígida Mendes apresenta composições simétricas em que o eixo central divide duas figuras “identicamente desiguais”. No seu trabalho, utiliza modelos próximos: a irmã, a mãe e a sua irmã gémea e, *em princípio*, *06/2* tira partido das semelhanças e diferenças entre a mãe e a sua gémea. Num trabalho que vive da encenação de espaços que esbatem as fronteiras entre

---

<sup>1</sup> BAZIN, André – The Ontology of the Photographic Image. In GRAY, Hugh (ed.) - «What is Cinema?. Essays Selected». Vol. I. California: University of California Press, 2005. ISBN 0-520-24227-0. p. 14.

real e ilusão e onde o espectador é permanentemente confrontado com um sentimento de estranheza, é difícil ter certezas quanto à veracidade do que se apresenta: num jogo incessante de duplos e cópias, os gémeos convivem com a duplicação das faces através da criação de máscaras, como acontece na série *05/ 1*, onde a figura da mãe contracena com uma máscara do seu rosto.

Desta forma e apesar da fidelidade à fotografia analógica, coloca-se em causa seu papel como prova irrecusável, facto sublinhado por uma composição que remete para as fórmulas da pintura clássica, onde o jogo de enquadramentos e espelhos situa o espectador diante de uma *pintura-en-abyme* – e a função primordial do espaço que se projecta para lá do suporte é sempre o de transportar o espectador para uma dimensão ficcional.

Em *06/2*, as diferenças entre os lados esquerdo e direito das fotografias promovem a percepção da passagem do tempo no interior de um espaço estático – o lado direito duplica o corpo do lado esquerdo que, agora, aparece ligeiramente menos curvado ou com o cabelo mais comprido; numa das fotografias, o espaço que o circunda é incompleto (a cadeira, o quadro na parede), encaminhando o espectador para a possível repetição sequencial dos elementos que, supostamente, deixaria perceber a passagem do tempo até ao desaparecimento.

Eventualmente e para lá da ironia que percorre a obra, as fotografias de Brígida Mendes denunciam a falência da carne, uma falência que é sinónimo de fragilidade e que existe a partir do desaparecimento, mais do que da imposição da morte. Numa das imagens, o corpo do lado direito transforma-se, no lado esquerdo, numa espécie de cabide coberto de roupa. Esta forma assemelha-se, na sua verticalidade e estatura, à silhueta humana e a continuidade é garantida pela permanência da sombra.

É recorrente o antagonismo entre a sombra e o indivíduo (pensemos no herói Lucky Luke, que é mais rápido que a sombra) e, por norma, a diferença reflecte a presença de um outro “eu”, ou a existência de uma fenda na unidade do “eu”. Neste caso, a sombra mantém-se a mesma, salvas as devidas diferenças decorrentes das mutações da luz que acentuam a veracidade da representação; a sombra, que na lenda de Plínio é a “alma ela mesma”, liga-se tanto ao corpo que a produz directamente como ao simulacro de corpo que é a representação da morte. Aqui, a morte não se personifica através da ameaça, da violência ou do desespero mas aparece na subtracção da carne que mantém uma espécie de elegância ou *glamour*. O “corpo em desaparecimento” funde-se com o próprio médium, sinalizando a efemeridade que caracteriza o início da fotografia (e ainda hoje o registo Polaroid) em que a imagem *ia desaparecendo*.

Finalmente, numa outra imagem, a estabilidade do quadrado enquadra fragmentos do corpo: de um dos lados vemos o rosto, do outro os membros inferiores. As linhas do quadrado cortam o corpo e remetem para o universo lúdico: trazem à memória os puzzles infantis e os truques dos mágicos que cortam o corpo das assistentes, encerrado numa caixa-caixão. Aqui, a imagem do lado direito assemelha-se a uma fotografia de identificação (como utilizadas no bilhete de identidade), com a mulher a esboçar um sorriso e a olhar frontalmente para a câmara, “para a posteridade”; na imagem do lado esquerdo o rosto desaparece, fica o que sobra. Este resto é o

excedente de um corpo imobilizado e imortalizado num registo estereotipado que serve a identificação dos cidadãos; em última análise, sobra um corpo sem rosto que, apesar disso, é o fragmento de união à totalidade do “eu” – a sombra.

### **Bibliografia**

BAZIN, André – The Ontology of the Photographic Image. *In* GRAY, Hugh (ed.) - «What is Cinema?. Essays Selected». Vol. I. California: University of California Press, 2005. ISBN 0-520-24227-0.